

Natalia Szejko 

Uniwersytet Warszawski,

Warszawski Uniwersytet Medyczny

natalia.szejko@gmail.com

El teatro de Alfonso Vallejo frente al teatro del absurdo

La reivindicación del canon en *El escuchador de hielo*

Resumen:

Alfonso Vallejo es uno de los dramaturgos más conocidos en la España contemporánea. Es, además, poeta, pintor y médico. La combinación de estas disciplinas tiene su repercusión en la construcción del universo teatral. Vallejo trata de llegar ante todo a las raíces del alma humana, lo cual solo es posible al rechazar las prácticas realistas. Los críticos describen su teatro como existencialista, con rasgos surrealistas y próximos al teatro del absurdo. A nuestro modo de ver Vallejo es un continuador del teatro del absurdo en su sentido amplio, al menos en parte de sus obras. El propósito de este trabajo es señalar los rasgos de este teatro del absurdo en *El escuchador de hielo* de Alfonso Vallejo. Es menester, además, ver los dramas de Vallejo como una continuación de la tradición vanguardista, considerando esta una parte del canon teatral.

Palabras clave: Alfonso Vallejo, teatro del absurdo, canon, *El escuchador de hielo*, demitificación

Abstract:

The Theatre of Alfonso Vallejo and the Theatre of the Absurd. Revindication of Canon in *El escuchador de hielo*

Alfonso Vallejo is one of the most famous playwrights of modern Spain. He is also a poet, a painter and a doctor. He combines all of those disciplines and this

has its consequences in the construction of the drama. Vallejo tries to reach the fundamentals of human soul, which is possible only when one rejects realistic aesthetics. Critics describe his theatre as existential, but also detect some characteristics of surrealism and the theatre of the absurd. We consider Vallejo's theatre as continuation of the theatre of the absurd, at least in some parts of his plays. The purpose of our work is to determine some elements of the theatre of the absurd in his play *El escuchador de hielo*. Moreover, we would like to focus on the vanguardist tradition seen as part of canonic theatre and its relationship with Vallejo's plays.

Keywords: Alfonso Vallejo, theatre of the absurd, canon, *El escuchador de hielo*, demythification

La definición de canon, como todas las definiciones en el mundo post-moderno, es muy difícil de determinar. En el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia (2016) figuran varias descripciones de este término: regla o precepto, catálogo o lista, modelo de características perfectas, regla de las proporciones de la figura humana, conforme al tipo ideal aceptado por los escultores o finalmente, la que nos interesa, catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos. Sin embargo, el teórico norteamericano, Harold Bloom, en su famoso libro, *El canon occidental* (1994), propone una variación de este concepto que le sirve como base para establecer la lista de autores incluidos en su canon:

El canon, una vez lo consideramos como la relación de un lector o escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidamos de él como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario, sin nada que ver con un sentido religioso del canon. (Bloom, 1995: 27)

En esta obra, y también en otras dedicadas a la temática del canon y su formación (*The Anxiety of Influence* (1973), *A Map of Misreading* (1975), Bloom subraya que el concepto de canon se forma a partir de la memoria y de su ejercicio a través de una serie de filtros sociales y

culturales. Se trata, obviamente, de la memoria colectiva o el imaginario colectivo desarrollado en torno a una obra literaria o un relato dado: “El arte de la memoria, con sus antecedentes retóricos y su mágico desarrollo, es en gran parte una cuestión de lugares imaginarios o de lugares reales transmutados en imágenes visuales” (Bloom, 1995: 49). De aquí se puede identificar como canon un tipo de base mítica para la formación de las influencias. Una reinterpretación de las obras canónicas, así como del relato que forma parte del mito nacional, histórico y cultural, la propone en su obra *El escuchador de hielo* (2007) el dramaturgo, neurólogo, poeta y pintor español, Alfonso Vallejo (Santander, 1943). El drama de Vallejo constituye una muestra de las influencias surrealistas, del teatro existencial y del teatro del absurdo. Al mismo tiempo, Vallejo se nutre del mito de María Estuardo, del mito histórico, junto con la interpretación hecha por Friedrich Schiller.

El escuchador de hielo es una obra publicada en el año 2007. Se compone de X Cuadros en los cuales se nos presentan varias historias simultáneas: la historia de María Estuardo e Isabel, basada en hechos reales, la historia de las dos primas descrita por Schiller en su obra teatral, finalmente, la historia de la vida privada de los actores que participan en la obra situada dentro de la obra principal. El argumento presentado por Vallejo tiene como punto de partida los trágicos acontecimientos en Iraq – una noticia sobre las torturas de los soldados estadounidenses cometidas con los presos iraquíes le sirvió de inspiración al autor. De ahí la constante introducción de las imágenes violentas, de la tortura y de los militares capaces de cometer cualquier atrocidad. Vallejo, una vez más, como en *Ácido sulfúrico*, *El desguace*, *A tumba abierta* o *Hiroshima-Sevilla 6A*, crea una obra antibélica, dirigida contra el sinsentido de la violencia e intercambio de fuerzas contra los que no pueden defenderse.

La inclinación al metateatro se demuestra ya en el Cuadro I que comienza con el ensayo de la obra de Schiller cuya representación tiene lugar en el Cuadro X. La vuelta hacia la misma imagen convierte la obra de Vallejo en una creación cerrada, cíclica. John Gabriele en su ensayo “El teatro como arte fenomenológico y experiencia intelectual: *El escuchador de hielo* de Alfonso Vallejo” (2010) destaca que este

drama constituye una muestra de la intertextualidad, metateatralidad y metalepsis (Gabriele, 2010: 169), lo que facilita la construcción de un universo dramático situado fuera del lugar y del tiempo, que rompe las fronteras espacio-temporales:

Lo que transcurre en los dos primeros cuadros subraya de manera tajante la inherente construcción metaléptica e intertextual del drama. La metalepsis, según apunta Gérard Genette, permite disturbar o romper fronteras narrativas. Esto facilita la intrusión de los personajes de un mundo diegético en otro, lo cual complica la presentación discursiva de la historia que se intenta narrar. (Gabriele, 2010: 169)

Vallejo crea un complejo juego metateatral que, como otras de sus obras, constituye una realización del proyecto artístico dado. Francisco Gutiérrez Carbajo, en el prólogo a *El escuchador de hielo* sitúa la posición teórica de Vallejo al lado de otros grandes teóricos:

En este sentido, la escritura teatral y la concepción teórica de Alfonso Vallejo coinciden con presupuestos ya formulados, entre otros, por Pavis en su *Diccionario del teatro*, por María del Carmen Bobes en la *Semiología de la obra dramática*, por Anne Ubersfeld en su *Semiótica teatral* o por Santiago Trancón en su *Teoría teatral*. (Gutiérrez Carbajo, 2007: 1)

Sin duda alguna la determinación de este proyecto metateatral y polivalente, dividido en tres entidades espacio-temporales, se ejecuta a través del desdoblamiento o hasta la ruptura en tres personajes. Al mismo tiempo, la descentralización de los personajes les convierte en protagonistas sin determinación, sin fijación en lo exacto. Se construyen los personajes sin personalidad, con múltiples rasgos diversos pero su originalidad está todavía por encontrar:

María:

Una actriz potente, morena, pelinegra, de unos 30 a 50 años. Interpreta a María Estuardo, la reina decapitada por su hermana Isabel Tudor y a la actriz en su vida privada, que ha desarrollado una doble personalidad al enfrentarse con el personaje. Belleza agresiva. No se trata de una actriz convencional, pues también

encarna a la sargento Patty que tortura a un preso militar. Tiene que inventarse una forma de actuación propia, un estilo personal.

Nada de rictus o gestos estereotipados. Como todos mis personajes, encarna a un ente teatral.

(Vallejo, 2007: 2)

María e Isabel son, aparte de personajes históricos y personajes de la obra de Schiller, actrices. Dudley, el esposo de María, y Mortimer también son actores. Adicionalmente, Dudley es director de la obra teatral presentada. Otro protagonista, Jack, es el productor de la obra *María Estuardo* de Friedrich Schiller, sin embargo no lo vemos, solamente escuchamos su voz en *off*. Parece que a los dos protagonistas, Jack y Mortimer, Vallejo les otorga el papel de demiurgos, de seres que casi no están presentes en la escena, pero que controlan todos los hechos desde fuera:

(Mortimer) casi no está en escena de verdad, pero sí posee cierta proeza directoral. Parece que se encuentra fuera, distanciado, extrañado, controlando el curso de los acontecimientos, como si lo conociera de antemano.

(Vallejo, 2007:24)

La continua sensación del control y de la violencia queda al descubierto en los conflictos interpersonales en los cuales siempre se puede identificar la posición de la víctima y su verdugo. En acotaciones Vallejo subraya que para el montaje de *María Estuardo* hay que contratar a dos actrices que están en oposición. Mientras que Dudley cuenta la historia de la decapitación de María Estuardo, María e Isabel empiezan a intercambiar argumentos?? violentos incapaces de encontrar cualquier compromiso. Jack también metaforiza la violencia desencadenada ya que es el descendiente de Jack el Destripador. Los protagonistas son conscientes de su poder usurpador, pero también de la destrucción, atomización de su propia identidad. La aplicación de la violencia física, psíquica o de la palabra constituye un intento de aproximarse a la realidad misma, de la materialización de los hechos, de su actualización. La corporización de los protagonistas a través de las imágenes brutales del cuerpo mostrado como objeto de tortura y

de la violación no solamente pone de relieve la brutalidad de nuestro mundo de hoy, sino que también facilita la transformación de los cuerpos míticos del imaginario histórico que pertenece a la cultura universal (María Estuardo, Isabel) en mero signo corporal. El camino de la diversificación de los personajes es la versatilidad de los registros, el empleo del lenguaje cotidiano y poético:

Vamos... que lo cargó. Asesina y puta. Si esto es para vivirlo
Que la historia ha demostrado que eres un putón verbenero...
(Vallejo, 2007: 20)

El lenguaje tiene aquí la capacidad del cambio, de la transformación de la realidad que se convierte en una realidad mestiza, en la que los problemas personales se entrecruzan con el drama histórico: “Las potencialidades del lenguaje tensadas hasta el límite y las mismas insuficiencias del signo lingüístico puestas de manifiesto, la tensión entre lo dicho y la intención dicente, el espacio-tiempo de realización efectiva en Husserl y ejecutiva en Ortega” (Gutiérrez Carbajo, 2007: 3). Volviendo a las teorías de Bloom se puede ver en los intentos renovadores de Vallejo la repercusión de *la ansiedad de la influencia* en que se combina el afán por la originalidad con el conflicto con los precursores (*La ansiedad de la influencia*, 2009). De este modo se produce una relación de inseguridad con el precursor. Entre las posibles vías de escape ante el precursor Bloom menciona *clinamen* (interpretación errónea), *tessera* (nuevo sentido), *kenosis* (la ruptura de la influencia), *demonización* (la purgación de lo original), *askesis* (la disminución del efecto creativo del precursor), *apophrades* (el autor redescubre al precursor) (Bloom, 2009). La herramienta más poderosa que utiliza Vallejo en su obra es la risa, la confluencia de las imágenes trágicas y cómicas que traspasan el canon entendido como la herencia del teatro existencial. Vallejo crea una tragicomedia en la que combina los elementos metafóricos, metafísicos, las preguntas acerca de la existencia humana con la banalidad del lenguaje, lo ridículo de los comportamientos y conflictos que se centran en lo cotidiano. En contacto con lo último, con el máximo dolor, con la esencia del ser, la única respuesta es el silencio y la risa del absurdo. La combinación

de la ironía y de lo inesperado hace que el espectador-lector de la obra quede sorprendido ante la extrañeza de lo presentado mediante la técnica del oxímoron. Se produce, de acuerdo con la teoría de los formalistas rusos, la sensación de *extrañamiento* (*остранение*). De acuerdo con los criterios de Bloom se trata en este caso de la posible aplicación de *tessera* (nuevo sentido) como estrategia del escape ante la ansiedad de la influencia. El nuevo sentido se produce en la frontera entre lo cómico y lo trágico otorgando una mirada estereoscópica a la realidad.

Por otro lado, se pueden entrever también las influencias del tipo *apophrades* (redescubrir al precursor), tomando como el precursor al teatro del absurdo o a la teoría del teatro de la crueldad de Artaud:

Al desdoblarse María en otro personaje, Vallejo llega a crear una imagen mucho más profunda de la realidad. El objetivo es artaudiano y brechtiano al mismo tiempo. Es artaudiano porque la intención de Vallejo es mostrar que la conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel. Es brechtiano porque Vallejo logra desmitificar las fachadas sociales que aceptamos como verdades incontestables. Tanto el teatro de la crueldad de Antonin Artaud como el teatro épico de Bertolt Brecht tienen como objetivo final instigar y criticar situaciones históricas (ver Knapp y Steer). El teatro de Alfonso Vallejo tiene el mismo objetivo. (Gabriele, 2010: 175)

Entre las características adoptadas por Vallejo del teatro del absurdo se pueden enumerar varias. Como punto de comparación establecemos el libro de Martin Esslin *El teatro del absurdo* (1961). Esslin menciona a los siguientes dramaturgos que pertenecen a la categoría del teatro del absurdo: Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter, Albert Camus. A dos de ellos Bloom los destaca en su lista de autores canónicos: Samuel Beckett y Albert Camus. Esslin elabora su definición del teatro del absurdo, mencionando como uno de los rasgos principales la ruptura de las reglas aristotélicas, de las tres unidades. Dicha ruptura está también presente en *El escuchador de hielo*. La acción se divide en subacciones concentradas alrededor de tres núcleos principales mencionados anteriormente: la

crónica del personaje histórico de María Estuardo, la obra de Friedrich Schiller y la historia de los actores que la representan. Adicionalmente, también el tiempo y el espacio de la acción se separan entre estas tres acciones. Los acontecimientos no son lineales, sino que estamos ante una fragmentarización del discurso. Otro rasgo del teatro del absurdo es también la construcción de los personajes en constante transformación, que desempeñan varios papeles. Todo ello con el objetivo del análisis de la personalidad, pero también el análisis de la sociedad postmoderna:

Vallejo es un fascinante analista de la desintegración. Y esa cualidad la confirma obra tras obra. Ya sabemos que es médico y eso, supongo, le habrá familiarizado con el deber de diagnosticar. Es lo que promete y es lo que cumple.” (Llovet, 2016: 7)

En las obras de Beckett o Adamov los protagonistas, como los de *El escuchador de hielo*, no tienen su personalidad propia, son un conglomerado de diferentes facetas adoptadas de planos diferentes. Otro elemento común con el teatro del absurdo es el uso del lenguaje poético y de la metáfora. Esto concierne tanto a la selección del lenguaje en sí, como a la creación del imaginario que desenboca en una serie de imágenes poéticas. La base existencial de esta poética forma lo absurdo.

Vemos, entonces, que Vallejo establece diferentes tipos de relaciones con las corrientes de las épocas anteriores, proponiendo su propia interpretación del “canon teatral”. Desmitifica de este modo el mito del existencialismo exaltado. Por otro lado, propone una nueva interpretación de la historia y del mito de María Estuardo. La mitificación es un proceso muy complejo, que es el resultado de sobrepasar la definición de Roland Barthes (*Mitologías*). Maciej Czeremski en su ensayo “Problema con la «mitificación de la cultura»” (2015) enumera varios componentes de la mitificación:

En primer lugar, puede significar el proceso de convertir algo en un mito. En segundo, la mitologización puede referirse al proceso de incluir algo en un fragmento del mito. En tercer lugar, este término se puede utilizar

para describir la incorporación del mito dentro de otra estructura. (Czeremski, 2015: 22)¹

El mito no solamente es interpretado desde el punto de vista sacral, sino que se trata, obviamente, de un amplio proceso de juego de conceptos: la transformación continua de un personaje o situación en mítica y el paso desde la situación de la cotidianidad al imaginario popular. Esto concierne a la ruptura de la realidad y a la entrada en la frontera entre lo racional y lo irracional. Como subraya Czeremski, lo irracional no está aceptado hoy en día. Sin embargo, precisamente este imaginario mítico constituye la máxima aproximación a la naturaleza del hombre (Czeremski, 2015: 28).

Vallejo crea en *El escuchador de hielo* el mito que él mismo destruye. Presenta y glorifica la figura histórica de María Estuardo, confirmando así la figura mítica. Al lado de la dramatización y del lenguaje elevado, de los fragmentos que se refieren directamente a la obra de Schiller, aparece lo cotidiano, pero siempre con un aire de poetización cuyo mayor objetivo es detener el tiempo y el espacio de la acción, suspenderlo dentro del mito aunque este se deshace poco a poco. De aquí que, como subraya Walentyna Panchenko, se realiza la función principal del mito, la esperanza de suspender el tiempo, de entrar en el núcleo de “nunca empezar y nunca acabar”. La ansiedad del paso de la historia está superada:

La característica primaria de la conciencia mitológica constituye la ansiedad ante el paso del tiempo o sea, ante la historia. No sorprende, entonces, que uno de los rasgos del mito, cuando tenía su papel heurístico, fue la idea del tiempo reversible. La idea del “eterno retorno” es la regla principal de la conciencia mitológica. (Panchenko, 2015: 44)²

El camino que conduce desde el arte a la vida real es el paso entre diferentes tiempos. En el encuentro de estos dos mundos se sitúan los personajes de Vallejo:

¹ Traducción del polaco de la autora del texto.

² Traducción del polaco de la autora del texto.

María mi nombre es María, me parezco mucho a María Estuardo además. Es un personaje que interpreto desde dentro, porque me siento como ella, una mujer perseguida. (Vallejo, 2007: 56)

María Estuardo es aquí un personaje híbrido que no pertenece ni al pasado, ni al presente, ni al futuro. Camina en la oscuridad, entre diferentes planos espacio-temporales, pero gracias a esto entra en otro mito para desmitificarlo luego:

El tiempo mitológico es un tiempo separado, no relacionado con nada, ni en el pasado ni en el futuro, no parte de un lugar determinado ni acaba en un punto exacto. Resumiendo, es un tiempo que no fluye dentro del tiempo. La conciencia mitológica no reconoce localización espacio-temporal de los acontecimientos entendida de acuerdo con la lógica humana. (Panchenko 2015: 44)³

En *El escuchador de hielo* entramos en el espacio mitológico, pero, al mismo tiempo lo codificamos con los signos de la vida cotidiana. No se trata de la desmitificación, es más bien la transformación de los personajes en un constructo nuevo. La desintegración no es la destrucción sino el ejercicio de la memoria y delicadeza que tiene que emprender el lector-espectador de la obra. El cambio del lenguaje mitológico descrito por Lévi-Straus es la constante de la estética vallejiana, la adaptación no significa necesariamente la negación. *Clinamen* se convierte en *tessera*:

Se trata aquí de la muerte de los mitos, pero no en el tiempo, sino en el espacio. Sabemos que los mitos se transforman. Estos cambios se refieren al paso de un variante al otro, de un mito al otro, de una sociedad a la otra incluyendo los mismos mitos o mitos diferentes; estos cambios conciernen algunas veces la construcción o código, otras veces el significado del mito, pero siempre el mito en sí existe. Las transformaciones están sometidas a la regla de la constancia de la materia mítica y de acuerdo con ella, de un mito puede siempre surgir otro. (Lévi Strauss, 2001: 279)⁴

³ Traducción del polaco de la autora del texto.

⁴ Traducción del polaco de la autora del texto.

La historia se disminuye, pero crea un nuevo mito. Como en la película *Salto* de Tadeusz Konwicki miramos a través de una nueva óptica y sí, la mirada es mucho más desfigurada, ajena al realismo, ¿pero es ajena a la verdad?



Imagen 1. Zbigniew Cybulski en *Salto* de Tadeusz Konwicki (1965). Fuente: http://culture.pl/sites/default/files/images/imported/film/galerie%20filmowe/gl%20salto%20konwicki1/fo_film_salto_konwicki_01_5788458.jpg

Predomina la estética del surrealismo, el lenguaje poético que convierte tanto *Salto* como *El escuchador de hielo* en una metáfora trágica que forma, al mismo tiempo, un nuevo imaginario que todos conocen. Inicialmente de una manera subconsciente y luego con plena consciencia nos reconocemos en un nuevo espacio mitológico.

Bibliografía

BARTHES, R. (2008), *Mitologie*, Aletheia, Warszawa.

BLOOM, H. (1995), *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona.

- BLOOM, H. (2009), *La ansiedad de la influencia: Una teoría de la poesía*, Trotta, Madrid.
- COETZEE, J.M. (2004), “«¿Qué es un clásico?», una conferencia”, en: *Costas extrañas: Ensayos (1986-1999)*, Editorial Debate, Madrid.
- CZEREMSKI, M. (2015), “Problema con la mitificación de la cultura”, en: Charchalis W., Trocha B. (eds.), *Mitologizacja kultury w polskiej i iberyjskiej twórczości artystycznej*, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra, pp. 21-32, [on-line] <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/8098>, 30.12.2016.
- ESSLIN, M. (2004), *The Theatre of the Absurd*, Vintage Books, London.
- GABRIELE, J. (2010), “El teatro como arte fenomenológico y experiencia intelectual: *El escuchador de hielo* de Alfonso Vallejo”, *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas*, 8, pp. 165-181, [on-line] <http://www.alfonsovallejo.com/english/libros/fenomenologico.pdf>, 30.12.2016.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2016), “Prólogo”, en: *El escuchador de hielo*, [on-line] <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-escuchador-de-hielo--0/>, 30.12.2016.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2001), “Jak umierają mity”, en: *Antropologia strukturalna II*, przekł. M. Falski, Warszawa.
- LLOVET, E. (2016), “Prólogo”, en: *Hiroshima-Sevilla*, [on-line] <http://www.cervantesvirtual.com/obra/hiroshimasevilla6a--0/>, 30.12.2016.
- PANCHENKO, W. (2015), “Mit i czas społeczny”, en: Charchalis W., Trocha B. (eds.), *Mitologizacja kultury w polskiej i iberyjskiej twórczości artystycznej*, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra, pp. 21-32 [on-line] <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/8098>, 30.12.2016.
- Real Academia Española (2018), *Diccionario de la lengua española*, [on-line] <http://dle.rae.es/>.
- SOBOLEWSKI, T. (2010), “Polski taniec salto”, *Dwutygodnik.com*, [on-line] <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1025-polski-taniec-salto.html>, 30.12.2016.
- VALLEJO, A. (2007), *El escuchador de hielo*, [on-line] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgf1b3>, 30.12.2016.